

A música dodecafônica, sistematizada por Arnold Schoenberg, rompe definitivamente com a tonalidade: põe termo à primazia das escalas maiores e menores, à idéia de tônica, dominante, subdominante e sensível. O acorde consonante, funciona com o acorde de passagem! A exceção passa a ser a regra: o domínio da dissonância.

Baseada numa única escala — a cromática — não importa a nota de partida (no sistema tonal, a tônica), pois as doze notas, à distância de um semitom, estão apenas em relação umas com as outras, não existindo uma nota principal. Partindo-se deste princípio constrói-se a forma básica (*Grundgestalt*), evitando a repetição de notas que constitui a idéia unificadora, em suas quatro ordens: original, inversão, retrogrado do original e retrogrado da inversão. Toda a composição será derivada da idéia básica: tema, contraponto, harmonia; baseada na "repetição que é o estado primário, e variação e desenvolvimento que não os estágios mais altos na evolução da técnica composicional" (Rufert).

A técnica dos doze sons não nasceu do amor pela novidade, como creem alguns mal informados; é o resultado lógico do desenvolvimento anterior da música: desde Wagner o sistema tonal periclitava, carece de sentido, pois

o cromatismo começa a impôr-se como uma dúvida, um desabafo, um indício de outro caminho. Debussy escreve com armadura no pentagrama indicando determina-

ção, de Richard Strauss, aparece um tema com doze notas sem repetição, o mesmo que em "Salomé" e "Elek-

tra", de Richard Strauss, por ele, após lúcidas pesquisas. Schoenberg foi incompreendido, e facilmente perce-

genho combinatório, e, sobretudo, tratando-as contrapontisticamente, sem mais preocupação que a indicada de não alterar a ordem segundo a qual aparecem as notas na série fundamental!

O que Rufert agressivamente refularia: "A técnica é o produto da mente imaginativa, e se adotada mecanicamente, permanece uma receita pela qual alguém pode certamente fabricar música, mas não criá-la".

Schoenberg encerraria a discussão dizendo que: "a criação na técnica como uma

graça salvadora deve ser desencorajada, e só estimula a vontade de ser-se autêntico... Alguém deve convencer-se da infalibilidade de sua própria imaginação".

Ele mesmo, e seus discípulos Berg e Webern demonstraram a necessidade da técnica, e possuindo-a poderosa, aliada à fantasia e à imaginação, puderam abrir um novo caminho, etapa decisiva na história da música, que vem florescer nesta última metade do século com as obras de Pierre Boulez, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, e óh surpresa! do próprio Stravinsky.

# MÚSICA DODECAFÔNICA

Willy Corrêa de Oliveira

The image displays four musical staves illustrating the dodecaphonic technique. The top staff is labeled 'Original' and shows a sequence of twelve notes. The second staff is labeled 'Inversão' and shows the original sequence inverted. The third staff is labeled 'Retrogrado da inversão' and shows the inverted sequence played backwards. The bottom staff is labeled 'Retrogrado do original' and shows the original sequence played backwards. Arched lines connect the notes between the original and retrograde versions, and between the inverted and retrograde-inverted versions, highlighting the structural relationships.

## Exemplo de Série Dodecafônica — Variação para Orquestra Op. 31, de Schoenberg

da tonalidade, mas o resultado musical é surpreendente para os ouvidos acostumados à reiteração-tônica, subdominante, dominante.

Também a melodia toma o aspecto de fuga à realidade tonal como se vê nas obras dos compositores do início deste século. Citaremos alguns exemplos do livro de Joseph Rufert: "Composition with twelve notes". Já em "Asim falou Zará-

tra". Outros exemplos podem ser encontrados nos últimos trabalhos de Riege; na introdução da ópera "Cardillac", de Hindemith; no primeiro quarteto de Bartok. Schoenberg apresenta o mesmo sintoma em suas obras anteriores às "Cinco peças para piano" (opus 23), e na variação da "Serenata", (op. 24). Data destas obras o primeiro emprego do sistema dodecafônico cadificado

beríamos por que, se pudessemos surpreender uma contraversia entre ele, Adolfo Salazar, o eminente musicólogo espanhol, e Rufert, discípulo de Schoenberg.

Salazar diria que: "a música dodecafônica não é senão a combinação destas séries derivadas, complicando-as ritmicamente, tomando-as da cabeça aos pés, dos pés à cabeça, fazendo com elas quanto nos inspire nosso en-

# MÚSICA DODECAFÔNICA - II

WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA

Se o sistema tonal esgotara suas possibilidades, se não mais havia uma nota (tônica) que servisse de guia e ponto de referência para a sucessão das demais notas, se tudo tendia à mera repetição de procedimentos e inovações de compositores mais dotados, tornava-se claro que uma nova ordem precisava ser estabelecida! Constatamos isso mais facilmente se observarmos os compositores do princípio deste século (como que impulsionados por uma inconsciência coletiva), servirem-se da linguagem atonal.

Schoenberg pôs em ordem esse estado de coisas, sistematizando os princípios da música dodecafônica: "repentinamente tomei consciência do real propósito de meus esforços; o espírito de unidade e de ordem dirigiram-me para este caminho, sem que disso eu tivesse tido consciência. O que fiz não foi nem revolução nem anarquia. Sempre possuí um desenvolvido sentido da forma, e uma grande aversão pelo exagero; pelo contrário, um impulso para uma ordem de nível mais elevado".

A idéia básica (grundgestalt) é o resultado da ordenação dos doze sons da escala cromática, ordenação, determinada pelo espírito criador, à maneira de um tema, evitando-se repetir notas. Toda a composição será decorrência da idéia básica: melodia (aspecto horizontal) e harmonia (aspecto vertical). A música dodecafônica é sobretudo contrapontística; as diversas ordens da série permitem toda a sorte de imitações estritas, campo muito mais limitado no sistema tonal.

Arnold Schoenberg (1874-1951) foi também um grande criador, além de teórico e pedagogo; reavivou a polifonia e tendo-a utilizado em "Pelleas et Melisande" (opus 5), passou a torná-la integrante de todas as suas obras posteriores. Em "Pelleas et Melisande" emprega pela primeira vez efeitos instrumentais incomuns como os "glissandi" de trombones. Desde a "Kammersymphonie" (opus 9) evita o emprego de estereótipos instrumentais, pesquisando agrupamentos novos para obtenção de efeitos insólitos. Dá relevo também a instrumentos até então secundários, como se vê em sua obra "Von heute auf morgen".

Para Schoenberg não há transgressão onde não há lei; é por isso que compõe o "Kol Nidrei" (opus 30), no qual o emprego da tonalidade é extremamente livre, tendo

como consequência o surgimento de possibilidades até então não imaginadas. Na obra "Variações e Recitativo para Órgão" (opus 40) incorpora elementos dodecafônicos. Na "Ode a Napoleão" (opus 41) utiliza ambos os sistemas: dodecafônico e tonal. Baseado na técnica de doze sons, rigorosamente, aplica certos princípios de tonalidade no "Concerto para piano" (opus 42). Vemos assim, além da técnica dodecafônica, vários outros caminhos que desenvolvidos teriam vida própria.

Dois discípulos de Schoenberg são de importância capital na música do século 20. Alban Berg (1885-1945) e Anton Webern (1883-1945).

Berg, romântico, liga a tradição às inovações da técnica dodecafônica, e devolve à ópera seu legítimo título de forte expressão do pensamento musical. As canções de sua juventude já deixam entrever que ele conseguirá salientar o aspecto dramático da palavra em perfeita unidade com a música, graças à forma e à utilização temática. Isso se vê em Wozzeck, em que são usadas quase todas as formas clássicas.

"Lulu" é inteiramente construída à base da técnica dodecafônica. Nela, a orquestra é bem mais reduzida do que em "Wozzeck" que além de uma orquestra sinfônica compacta, exige ainda uma orquestra de câmara e grupos instrumentais. Em "Lulu" alguns personagens são caracterizados por determinadas cores instrumentais que permeiam toda a obra (uma reminiscência bergiana do "leitmotiv" wagneriano). A unidade temática é obtida por intermédio da idéia básica que através de engenhos artifícios adapta-se aos personagens: um tema, que lembra vagamente o modo menor, caracteriza a melancolia de Alwa; outro, de caráter pentatônico representa a Condessa Geschwitz; o espírito viril do dr. Schoen é sugerido por um tema de caráter maior. Para atingir o ápice dramático só no segundo ato é empregada a série original (na ária de Lulu).

A música instrumental de Berg, não menos importante, revela sempre um original emprego da técnica serial.

Se Berg estabelece a conexão entre a música do passado com o estilo serial, Webern abre perspectivas para a música do futuro. Utiliza um mínimo de material, e embora abundantemente variado, suas obras são sempre curtíssimas. Já apresentam toda uma problemática a ser desenvolvida: a não repetição de notas; preocupações contrapontísticas, especialmente a utilização de cânones (como em "Heute flieht auf leichten Kähnen

(côro a capela); efeitos de cores instrumentais (klangfarbenmelodien); agrupamentos musicais incomuns; uso dos registros extremos. Essas preocupações evidenciam-se em suas Canções (opus 14, 15 e 16) e na opus 17, quando emprega a técnica serial pela primeira vez.

Webern raramente recorre às formas clássicas; quando o faz, elas tomam aspectos inteiramente novos (veja-se o Trio, opus 20). E' em sua "Sinfonia", opus 21, que surge em todo o vigor as características do estilo webernfano. No

Quarteto, opus 28, eminentemente polifônico, e quase todo elaborado em forma canônica, há um decidido desprezo pela regra acadêmica de evitar os cruzamentos de vozes. Sua forma, inteiramente livre, nasce da necessidade do discurso musical, e por isso mesmo sua arquitetura é sóbria e rigorosa.

A música de Webern é surpreendente; não possui melodia, e tudo é melodia. As notas da série passam de um instrumento para outro e possuem vida própria: intensidade, cor, dinâmica (com seus intermináveis e gostosíssimos ppp). De Webern, precisamente, é que nasce toda a música dos compositores serials contemporâneos.

# MÚSICA DODECAFÔNICA - III

Willy Corrêa de Oliveira

O desenvolvimento da música é condicionado por suas leis internas (estruturas musicais e por fatores de ordem social: a formação do caráter individual do homem e um aspecto geral da sociedade em que vive. O homem, por menos integrado que esteja em seu tempo, deixa sempre transparecer esse momento histórico, pois ele existe nessa sociedade, e seu pensamento reage de acordo com a estrutura social. O que dissemos anteriormente sobre a música dodecafônica diz respeito à evolução técnica. Procuraremos agora mostrar como esta técnica responde ao apelo dos problemas sociais.

Creemos interessante estabelecer uma comparação com o período "Ars Nova" (século XIV), que igualmente é o resultado do desenvolvimento de sementes anteriormente lançadas e reflexo do momento social.

A música medieval é baseada nos modos eclesiásticos, estabelecidos pelo Papa Gregório I Magno (540-604), para unificar a música cristã, que era essencialmente escrita para o serviço religioso. Seu primeiro período é homofônico, até que no século IX a polifonia começa a engatinhar. É então empregada, à distância de quintas e oitavas paralelas, a duas e três vozes, a melodia do cantochão. Com os séculos XII e XIII, a Escola de Paris tem pleno florescimento, e Perrotin, seu principal compositor, é o responsável por importantes progressos polifônicos: composições a três e quatro vozes, economia de material e emprego do princípio unificador. As terças e sextas começam a sobressair, embora ainda impeçam as quartas, quintas e oitavas, como consonâncias perfeitas. Este é o período gótico da música que, juntamente com a pintura e arquitetura, ascendem verticalmente como uma adoração.

No século XIV, observa-se um enfraquecimento sensível deste estágio objetivo da Idade Média, que tinha Deus como sujeito único. Isto devido à levandade do clero, cada vez mais preocupado com o óculo e os poderes mundanos, e mais ou menos esquecido do celibato. Leve-se em conta "a inabilidade de João XIII (1316-1334), o qual sustentava, contrariando o seu predecessor Nicolau III, morto em 1280, que Jesus Cristo valeu-se do direito de propriedade! E mais ainda o Cisma do Ocidente, com o estabelecimento de duas Santas-Sés: Roma e Avinhão. A fome e as lutas devido às diferenças de categorias sociais, a praga da morte negra e a guerra dos Cem Anos (com a pólvora explodindo pela primeira vez na batalha de Crécy), foram acontecimentos importantes para a quebra do sentimento gótico.

Este estado de espírito encontra ressonância nas artes. Como explicar o aparecimento de Boccaccio e Petrarca? Não teria sido a indiferença religiosa que fez surgir os primeiros retratos de reis e nobres, quando as artes plásticas retratavam anteriormente tão só os santos?

Foi na participação de todos esses acontecimentos que surgiu a "Ars Nova", movimento musical que se rebelava contra a "Ars Antiqua" do período gótico. Passa a dominar a música profana, cujos temas são o amor erótico e os feitos heróicos dos guerreiros. O compasso binário ultrapassa o uso do ternário (símbolo da Trindade, o único empregado na "Ars Antiqua"). O espírito de pesquisa evidencia-se através do emprego de uma métrica mais rica e de uma melodia mais livre, sem o empréstimo de cantos litúrgicos. Novas formas são criadas, como a Caccia, Ballata, Rondeau, Virelai, todas de caráter secular, em contraposição às que serviam ao canto religioso: Motete, Conductus etc..

Guillaume de Machaut emprega a imitação retrógrada (isto é, a melodia que imita a outra soando de traz para diante). Sua Missa, composta para a coroação de Carlos V, é um dos maiores monumentos da música polifônica. Devido à sua grande extensão, utiliza Machaut um canto gregoriano como idéia unificadora, que atravessa toda a obra. Felipe de Vitry — que expõe um novo sistema de notação no seu livro "Ars Nova" — Francesco de Landini e Guillaume de Machaut — são os principais representantes deste movimento.

Se todos os períodos da história da música refletem a sociedade, me parece que esta visão retrospectiva da música medieval, como ressonância de um estado social, é mais significativa para enfatizar o fenômeno da música dodecafônica no século XX.

As duas grandes guerras ofereceram bastante material para o homem: caos, incerteza, angústia! Esse mesmo homem que sofre privações em meio do desequilíbrio social, vê diante de si o "progresso" a esmagá-lo: as descobertas científicas; o domínio do espaço; as explosões atômicas; e a hegemonia da máquina. A tudo isto o homem não pode deixar de reagir e tornar-se consciente da sua função na sociedade. Webern também reclama contra a ação passiva do homem frente à música: "n'écrivez pas la musique uniquement avec l'oreille. Elle vos sera toujours un guide sur, mais vous devez savoir pourquoi". A música também exige participação e exige o "saber por que".

A música serial exprime bem esta angústia e desintegração do homem de nosso tempo, esse anti-herói sem feitos heróicos senão a própria luta pela sobrevivência. A "melodia" dos novos

compositores seriais sugere desintegração quando suas notas passam de um instrumento a outro, sempre em contrastes de dinâmica e cor, através de uma métrica angulosa, retorcida, esforçando-se por quebrar as barras de compasso.

Como na "Ars Nova", há um renovado espírito de pesquisa: a sistematização da técnica dodecafônica; os procedimentos polifônicos reavivam-se, ganhando nova dimensão; emprego sistemático da pausa; um construtivismo que dirige a criação; a procura da cor instrumental. Somos movidos a sentir algo da fissão do átomo nas experiências de Webern e de seus continuadores, Boulez, Stockhausen, Berio, Pousseur, os novos compositores seriais desta segunda metade do século. "Atualmente, parece-me que a linguagem mais aperfeiçoada é o estilo serial. Não se abandona facilmente o desenvolvimento de um estilo, e o compositor que disto não se apercebe corre o risco de se omitir. Sem falar de obras-primas, me parece que a nova música será serial". É o que diz Stravinsky.

Devemos ter espírito mais aberto. Todo o passado musical revela a estreiteza daqueles que não fizeram um esforço para compreender a música do seu tempo. E nós o lamentamos. "Parece que as bananas têm melhor gosto quando a gente acaba de colhê-las: as obras do espírito, do mesmo modo, devem ser consumidas imediatamente". É Sartre advertindo o ouvinte de música atual, e ao compositor chama-lhe a atenção, dizendo-lhe que "uma vez que o criador não tem nenhum meio de se evadir, nós queremos que abraçe estreitamente a sua época. Ela é a sua única chance: foi feita para ele e ele para ela..."